NINFAS

Giorgio Agamben

PRE-TEXTOS

NINFAS

Giorgio Agamben

Traducción de
ANTONIO GIMENO CUSPINERA

PRE-TEXTOS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra.

Primera edición: mayo de 2010

Diseño cubierta: Pre-Textos (S. G. E.)

Título de la edición original en lengua italiana:
Ninfe

© Giorgio Agamben, 2007

De la traducción : © Antonio Gimeno Cuspinera

© de la presente edición:
PRE-TEXTOS, 2010
Luis Santángel, 10
46005 Valencia
www.pre-textos.com

IMPRESO EN ESPAÑA / PRINTED IN SPAIN
ISBN: 978-84-92913-43-5
DEPÓSITO LEGAL: S-679-2010

IMPRENTA KADMOS

Egli è vero que tutte son femine, ma non pisciano.
(Es verdad que todas son mujeres, pero no mean.)

BOCCACCIO

1

En los primeros meses de 2003 pudo verse en el Getty Museum de Los Ángeles una exposición de vídeos de Bill Viola titulada *Passions*. Durante una estancia de estudio en el Getty Research Institute, Viola había trabajado sobre el tema de la expresión de las pasiones, que había sido codificado en el siglo XVII por Charles Le Brun y que fue recuperado después en el siglo XIX, sobre una base científico-experimental, por Duchenne de Boulogne y Darwin. Los vídeos ofrecidos en la exposición eran el resultado de ese periodo de estudios. A primera vista, las imágenes de la pantalla parecían inmóviles, pero, al cabo de algunos segundos, comenzaban a animarse de forma casi imperceptible. El espectador se daba cuenta entonces de que, en realidad, habían estado siempre en movimiento y que sólo la extrema lentificación, al dilatar el momento temporal, hacía que parecieran inmóviles. Esto explica la impresión de familiaridad y extrañamiento a la vez que las imágenes suscitaban: era como si al entrar en las salas de un museo donde se exponen las telas de antiguos maestros, éstas empezaran por milagro a moverse.

Llegado a ese punto, en el caso de tener alguna familiaridad con la historia del arte, el espectador reconocía en las tres figuras extenuadas de *Emergence* la *Piedad* de Masolino, en el quinteto atónito de los *Asto-*

nished el *Cristo escarnecido* de El Bosco, y en la pareja llorosa de la *Dolorosa* el díptico atribuido a Dieric Bouts en la National Gallery de Londres. Lo decisivo en cada uno de esos casos no era, sin embargo, tanto la transposición a un vestuario moderno, como la puesta en movimiento del tema iconográfico. Ante los ojos incrédulos del espectador, el *musée imaginaire* se convertía en *musée cinématographique*.

Dado que el acontecimiento que los vídeos presentan puede prolongarse hasta unos veinte minutos, éstos exigen una atención a la que ya no estamos habituados. Si, como Benjamin ha puesto de manifiesto, la reproducción de la obra de arte se acomoda a un espectador distraído, los vídeos de Viola imponen al espectador una espera –y una atención– insólitamente larga. En el caso de que haya entrado al final, ese espectador –como se hacía de niños en el cine– se sentirá obligado a volver a visualizar el vídeo desde el principio. Es algo que aparece de modo ejemplar en *Greetings*, un vídeo expuesto en la Bienal de Venecia de 1955. En este caso el espectador podía ver las figuras femeninas, que la *Visitación* de Pontormo nos presenta entrelazadas, aproximándose lentamente unas a otras, hasta llegar a componer al final el tema iconográfico de la tela de Carmignano.

En este momento, el espectador se da cuenta sorprendido de que lo que capta su atención no es sólo la animación de unas imágenes que estaba habituado a considerar en inmovilidad. Se trata, más bien, de una transformación que concierne a la propia naturaleza de éstas. Cuando, llegados al final, el tema iconográfico ha

sido recompuesto y las imágenes parecen detenerse, se han cargado en realidad de tiempo casi hasta el punto de estallar y es precisamente esta saturación cairológica la que les imprime una suerte de estremecimiento, que constituye su aura particular. En cada instante, todas las imágenes anticipan virtualmente su desarrollo futuro y cualquiera de ellas recuerda sus gestos precedentes. Si se tuviera que definir en una fórmula la contribución específica de los vídeos de Viola, se podría decir que éstos no inscriben las imágenes en el tiempo, sino el tiempo en las imágenes. Y puesto que, en lo moderno, el verdadero paradigma de la vida no es el movimiento, sino el tiempo, eso significa que hay una vida de las imágenes que se trata de comprender. Como el propio autor afirma en una entrevista publicada en el catálogo: "La esencia del medio visual es el tiempo... las imágenes viven dentro de nosotros... somos *databases* vivientes de imágenes –coleccionistas de imágenes– y una vez que las imágenes han entrado en nosotros, no dejan de transformarse y de crecer".

2

¿Cómo puede una imagen cargarse de tiempo? ¿Qué relación hay entre el tiempo y las imágenes? Hacia la mitad del siglo XV, Domenico de Piacenza compone su tratado *De la arte di ballare et danzare*. Domenico –o, mejor dicho, Domenichino, como le llamaban amigos y discípulos– era el más célebre coreógrafo de su tiempo, maestro de danza en la corte de los Sforza en Milán y de los Gonzaga en Ferrara. Aunque al principio de su libro cite a Aristóteles e insista sobre la dignidad del arte de la danza, que es "de tanto intelecto y fatiga como se pueda encontrar", la compilación está a caballo entre el manual didáctico y el compendio esotérico de la tradición oral de maestro a discípulo. Domenico enumera seis elementos fundamentales del arte: medida, memoria, agilidad, manera, cálculo del espacio y "fantasmata". Este último elemento –absolutamente central en verdad– se define del siguiente modo: "He de decirte que quien quiera aprender el oficio, tiene que danzar por fantasmata, y ten en cuenta que fantasmata es una presteza corporal, determinada por el sentido de la medida, que es una facultad del intelecto... deteniéndote en el momento en que te parezca haber visto la cabeza de Medusa, como dice el poeta; es decir, una vez iniciado el movimiento, tienes que quedarte como de piedra en ese instante e inmediatamente has de alzar el vuelo,

como el halcón atraído por su presa, según la regla antes expuesta, o sea, aplicando el sentido de la medida, la memoria, la manera con cálculo del espacio y el aire". Domenico llama fantasma a una súbita detención entre dos movimientos, tal que permita concentrar en la propia tensión interna la medida y la memoria de toda la serie coreográfica.

Los historiadores de la danza se han preguntado sobre los orígenes de este "danzar por fantasmata", en "semejanza al cual", según el testimonio de los discípulos, el maestro pretendía expresar "muchas cosas que no se pueden decir". Procede, sin duda, de la teoría aristotélica de la memoria, que se compendia en el breve tratado *Acerca de la memoria y la reminiscencia*, que había ejercido una influencia determinante sobre la psicología medieval y renacentista. Aquí el filósofo, estableciendo una estrecha vinculación entre memoria, tiempo e imaginación, afirmaba que "sólo los seres que perciben el tiempo recuerdan, y con la misma facultad con que advierten el tiempo", es decir, con la imaginación. La memoria no es posible, en efecto, sin una imagen (*phantasma*), la cual es una afección, un *pathos* de la sensación o del pensamiento. En este sentido, la imagen mnémica está siempre cargada de una energía capaz de mover y turbar el cuerpo: "Que la afección (*pathos*) es corpórea y que la reminiscencia es una búsqueda en este fantasma, se manifiesta en que algunos se desasosiegan cuando no consiguen recordar a pesar de su intensa aplicación mental, y en la perduración de la agitación incluso cuando ya no tratan de recordar, sobre todo los

melancólicos, ya que las imágenes les trastornan mucho. El motivo por el que el rememorar no está en su poder es que, al igual que los que lanzan un dardo ya no tienen la posibilidad de retenerlo, quien busca en la memoria imprime un cierto movimiento a la parte corpórea en que reside tal pasión".

La danza es, pues, para Domenichino, esencialmente una operación que se rige por la memoria, una articulación de los fantasmas en una serie temporal y espacialmente ordenada. El verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen como "cabeza de Medusa", como pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica. Pero esto significa que la esencia de la danza no es ya el movimiento, es el tiempo.

3

No es improbable que Aby Warburg conociera el tratado de Domenico (y del de su alumno Antonio de Cornazano) cuando estaba preparando en Florencia su estudio sobre *Costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*. En todo caso, no hay nada que se parezca más a su visión que la imagen como *Pathosformel* del "fantasmata" que condensa en una brusca parada la energía del movimiento y de la memoria. La semejanza se refiere asimismo a la espectral y estereotipada fijeza que parece convenir tanto a la "sombra fantasmática" de Domenico (así en Antonio de Cornazano, que malinterpreta la expresión del maestro) como a la *Pathosformel* warburguiana. El concepto de *Pathosformel* aparece por primera vez en el ensayo de 1905 sobre *Dürer e l'antichità italiana* que devuelve el tema iconográfico del grabado de Durero al "lenguaje gestual patético" del arte antiguo, por medio de una *Pathosformel* que está ya documentada en la pintura de un vaso cerámico griego, en un grabado de Mantegna y en las xilografías de un incunable veneciano. Parece oportuno prestar atención al término mismo. Warburg no escribe, como bien podría haber hecho, *Pathosform*, sino *Pathosformel*, fórmula de *pathos*, subrayando el aspecto estereotipado y repetitivo del tema imaginal con el que el artista se me-

día en todo momento para dar expresión a la "vida en movimiento" (*bewegtes Leben*). Quizá el mejor modo de comprender su sentido sea el ponerlo en relación con el uso del término "fórmula" en los estudios de Milman Parry sobre el estilo formular en Homero, publicados en París en los mismos años en que Warburg estaba trabajando en su Atlas *Mnemosyne*. El joven filólogo norteamericano había renovado la filología homérica al mostrar que la técnica de composición oral de la *Odisea* se fundaba sobre un vasto, aunque limitado repertorio de combinaciones verbales (los célebres epítetos homéricos: *podas okys*, "pie veloz", *korythaiolos* "yelmo deslumbrante", *polytropos* "de muchas tretas", etcétera), configuradas rítmicamente de un modo que permitía su adaptación a secciones del verso y compuestas a su vez de elementos métricos intercambiables, modificando los cuales el poeta podía variar la propia sintaxis sin alterar la estructura métrica. Albert Lord y Gregory Nagy han demostrado que las fórmulas no rebosan de material semántico sólo para poder rellenar un segmento métrico, sino que, por el contrario, el metro deriva probablemente de la fórmula transmitida por la tradición. De la misma manera, la composición formular implica que no es posible distinguir entre creación y *performance*, entre original y repetición. En palabras de Lord, "el poema no se compone para la ejecución, sino en la ejecución". Pero esto significa que las fórmulas, exactamente como la *Pathosformel* de Warburg, son híbridos de materia y de forma, de creación y *performance*, de primeridad y repetición.

Tómese la *Pathosformel* Ninfa, a la que está dedicada la plancha 46 del Atlas *Mnemosyne*. La plancha contiene veintiséis fotografías, desde un relieve longobardo del siglo VII hasta el fresco de Ghirlandaio en Santa Maria Novella (donde comparece la figura femenina que Warburg llamaba bromeando "señorita presurosa" y a la que, en la correspondencia sobre la Ninfa, Jolles llama "el objeto de mis sueños que se transforma una y otra vez en una pesadilla fascinante"), desde la portadora de agua de Rafael hasta la campesina toscana fotografiada por Warburg en Settignano. ¿Dónde está la ninfa? ¿En cuáles de sus veintiséis epifanías reside? Se malentiende la lectura del Atlas si se busca entre ellas algo así como un arquetipo o un original del que las otras derivarían. Ninguna de las imágenes es el original, ninguna es simplemente una copia. En el mismo sentido, la ninfa no es una materia pasional a la que el artista deba conferir nueva forma, ni un molde para ajustar a él los propios materiales emocionales. La ninfa es un indiscernible de originariedad y repetición, de forma y materia. Pero un ser cuya forma coincide precisamente con la materia y cuyo origen es indiscernible de su devenir es lo que llamamos tiempo, que Kant definía por esto como una autoafección. Las *Pathosformeln* están hechas de tiempo, son cristales de memoria histórica, "fantasmati" en el sentido de Domenico de Piacenza, en torno a los que el tiempo escribe su coreografía.

4

En noviembre de 1972, Nathan Lerner, fotógrafo y *designer* neoyorquino que vivía en Chicago, abrió la puerta de la habitación, en el número 851 de la Webster Avenue, en que había vivido durante cuarenta años su inquilino Heny Darger. Darger, que había abandonado el aposento pocos días antes para trasladarse a una residencia de ancianos, era un hombre tranquilo, pero ciertamente extravagante. Había sobrevivido hasta entonces al borde de la miseria lavando platos en un hospital y los vecinos le oían a veces hablar solo, imitando una voz femenina (¿una niña?). Salía muy de tarde en tarde, pero durante sus paseos se le había visto rebuscar en los basureros como un vagabundo. En los veranos, cuando la temperatura de Chicago se hace tórrida de improviso, se sentaba en la escalera exterior de la casa, con la mirada fija en el vacío (así le presenta su única fotografía reciente). Pero cuando Lerner, acompañado por un joven estudiante, entró en la estancia, se encontró con un descubrimiento inesperado. No le había sido fácil abrirse camino entre el montón de objetos de todo tipo (ovillos de bramante, botellitas de bismuto vacías, recortes de periódicos); pero, apilados en un rincón encima de un baúl viejo, había una quincena de volúmenes mecanografiados y encuadernados manualmente que contenían una especie de *romance* de casi treinta mil páginas,

con un título elocuente: *In the Realms of the Unreal.* Como nos hace saber el frontis, se trata de la historia de siete niñas (las *Vivian girls*), que encabezan la revuelta contra los crueles adultos Glandolinians, que esclavizan, torturan estrangulan y destripan a las muchachitas. Pero más sorprendente todavía fue advertir que el solitario inquilino era además pintor y que durante cuarenta años había ilustrado pacientemente su novela en decenas y decenas de acuarelas y paneles de papel que, en ocasiones, superaban los tres metros de largo. En ellos alternan (a menudo en la misma plana) paisajes idílicos, en que niñas desnudas, dotadas casi siempre de un pequeño sexo masculino, vagan absortas o juegan entre flores y maravillosas criaturas aladas (las serpientes Bengiglomen) con escenas sádicas de una violencia inaudita, en que los cuerpos de las jovencitas aparecen desnudos, apaleados, estrangulados y, en fin, abiertos para extraer de ellos las vísceras ensangrentadas.

Lo que nos interesa de modo particular es el genial procedimiento compositivo de Darger. Como no sabía pintar ni mucho menos dibujar, recorta imágenes de chiquillas de álbumes de dibujos animados o de periódicos y las calca con una especie de papel cebolla. Si la imagen es demasiado pequeña, la fotografía y amplía según sus necesidades. El artista consigue así disponer finalmente de un repertorio de modelos y gestos (variaciones seriales de una *Pathosformel* que podemos denominar *nympha dargeriana*) que puede combinar a su antojo (por medio de calco o *collage*) en sus grandes paneles. Así pues, Darger representa el caso extremo de

una composición artística exclusivamente para *Pathosformeln*, que produce un efecto de modernidad extraordinaria.

Pero la analogía con Warburg es aún más esencial. Los críticos que se han ocupado de Darger han subrayado los aspectos patológicos de su personalidad, que no habría llegado a superar los traumas infantiles y ofrecería características inequívocamente autistas. Más interesante es indagar la relación de Darger con sus *Pathosformeln*. No hay duda de que durante más de cuarenta años vivió inmerso por completo en su mundo imaginario. Como todo artista verdadero, no quería, si embargo, construir sencillamente la imagen de un cuerpo, sino un cuerpo para la imagen. Su obra, como su vida, es un campo de batalla cuyo objeto es la *Pathosformel* "ninfa dargeriana". Y ésta ha sido reducida a esclavitud por adultos malvados (representados a menudo con indumentaria de profesores, con toga y birrete). Las imágenes de que está hecha nuestra memoria tienden, pues, de forma incesante, en el curso de su transmisión histórica, a quedar fijadas en espectros, y se trata precisamente de restituirlas a la vida. Las imágenes están vivas, mas, hechas como están de tiempo y de memoria, su vida es ya y siempre *Nachleben*, supervivencia, amenazada sin cesar y en trance de asumir una forma espectral. Liberar las imágenes de su destino espectral es la tarea que tanto Darger como Warburg –en el límite de un riesgo psíquico esencial– confían uno a su novela interminable y otro a su ciencia sin nombre.

5

Las investigaciones de Warburg son contemporáneas del nacimiento del cinema. A primera vista, lo que los dos fenómenos parecen tener en común es el problema de la representación del movimiento. Pero el interés de Warburg por la representación del cuerpo en movimiento –por él denominada *bewegtes Leben* y del que la ninfa constituye el ejemplar canónico– no respondía tanto a razones de orden técnico-científico o estético, como a su obsesión por lo que se podría llamar la "vida de las imágenes". Este tema define –de Klages a Benjamin, del futurismo a Focillon– una corriente no secundaria en el pensamiento y en la poética (y, quizá, en la política de los inicios del siglo XX), cuya relación con el cine está todavía por investigar. La proximidad entre las pesquisas warburguianas y el nacimiento del cinema adquiere, desde esta perspectiva, un nuevo sentido. Se trata en ambos casos de aprovechar un material cinético ya presente en la imagen –fotograma aislado o *Pathos-formel* mnéstica– y que está en relación con lo que Warburg definía con el término *Nachleben*, vida póstuma (o supervivencia).

Es bien conocido que en el origen de los aparatos precursores del cinematógrafo (el fenaquitoscopio de Plateau, el zootropo de Stampfer o el taumátropo de París) está el descubrimiento de la persistencia de la

imagen retiniana. Como se lee en la *brochure* explicativa del taumátropo "ya se ha descubierto experimentalmente que la impresión que la mente recibe de esta manera dura cerca de un octavo de segundo después de que la imagen haya sido removida...el taumátropo depende de este mismo principio óptico: la impresión que deja en la retina la imagen dibujada en el papel no se borra antes de que la imagen pintada en el otro lado llegue al ojo. La consecuencia es que las dos imágenes se ven al mismo tiempo". El espectador, cuya mirada se posaba sobre un disco de papel en movimiento, en una de cuyas caras se representaba un pájaro y en la otra una jaula, veía al pájaro entrar en la jaula, como consecuencia de la fusión de las dos imágenes retinianas separadas en el tiempo.

Puede decirse que el descubrimiento de Warburg es que, junto al *Nachleben* fisiológico, (la persistencia de las imágenes retinianas), hay un *Nachleben* histórico de las imágenes, ligado a la persistencia de su carga mnéstica, que las constituye como "dinamogramas". Es, pues, el primero en advertir que las imágenes transmitidas por la memoria histórica (Klages y Jung se ocupan más bien de arquetipos metahistóricos) no son inertes e inanimadas, sino que posen una vida especial y rebajada, que el autor llama precisamente vida póstuma, supervivencia. Y así como el fenaquitoscopio –y más tarde, en forma diversa, el cinema– deben conseguir fijar la supervivencia retiniana para poner en movimiento las imágenes, de la misma formar el historiador ha de saber atrapar la vida póstuma de las *Pathosformeln* para

restituirles la energía y la temporalidad que contenían. La supervivencia de las imágenes no es, en efecto, un dato, sino que requiere una operación, cuya ejecución corresponde al sujeto histórico (así como puede decirse que el descubrimiento de la persistencia de las imágenes retinianas exige el cine que sabrá transformarlas en movimiento). Por medio de esta operación, el pasado –las imágenes transmitidas por las generaciones que nos han precedido– que parecía en sí sellado e inaccesible, se pone de nuevo, para nosotros, en movimiento, vuelve a hacerse posible.

6

A mediados de los años treinta, mientras trabajaba en el libro sobre París y, después, en el de Baudelaire, Benjamin elabora el concepto de "imagen dialéctica" (*dialektisches Bild*), que estaba llamado a constituir el fulcro de su teoría del conocimiento histórico. Quizá en ningún otro de sus textos se aproxima tanto a dar una definición de ella como en un fragmento (N 3,1 del libro sobre los *Pasajes de París*). Distingue aquí las imágenes dialécticas de las esencias de la fenomenología husserliana. Mientras que éstas son conocidas con independencia de cualquier dato fáctico, las imágenes dialécticas son definidas por su índice o marca históricos que las remite a la actualidad. Y mientras que para Husserl la intencionalidad sigue siendo el presupuesto de la fenomenología, en la imagen dialéctica la verdad se presenta históricamente como "muerte de la *intentio*". Y esto significa que el pensamiento de Benjamin asigna a las imágenes una dignidad comparable con los *eide* de la fenomenología y con las ideas de Platón: la filosofía se ocupa del reconocimiento y la construcción de tales imágenes. La teoría benjaminiana no contempla ni esencias ni objetos, sino imágenes. Pero lo que es decisivo en Benjamin es que estas imágenes se definen a través de un movimiento dialéctico que es captado en el acto de su suspensión (*Stillstand*): "No es que el pasado arroje

su luz sobre el presente o el presente su luz sobre el pasado, sino que la imagen es aquello en que lo que ha sido se une de modo fulmíneo con el ahora (*Jetz*) en una constelación. En otras palabras: la imagen es dialéctica en situación de suspensión (*Stillstand* no indica simplemente una detención, sino un umbral entre la inmovilidad y el movimiento)". En otro fragmento, Benjamin cita un pasaje de Focillon en que el estilo clásico se define como un "breve instante de plena posesión de la forma... como una felicidad rápida, como la *akmé* de los griegos, el astil de la balanza sólo oscila levemente. No espero verla inclinarse de nuevo súbitamente, y todavía menos el momento de fijeza absoluta, sino en el milagro de esta movilidad titubeante, el temblor ligero imperceptible que me indica que está viva". Como en el "danzar por fantasmata" de Domenico de Piacenza, la vida de las imágenes no consiste en la simple inmovilidad ni en la sucesiva recuperación del movimiento, sino en una pausa cargada de tensiones entre ambas. "Cuando el pensamiento se detiene de repente en una constelación saturada de tensiones", se lee en la tesis XVII sobre la filosofía de la historia, "provoca en ésta una sacudida en virtud de la cual se cristaliza en mónada".

El intercambio epistolar con Adorno durante el verano de 1935 aclara la forma en que han de ser entendidos los extremos de esta tensión polar. Adorno define el concepto de imagen dialéctica a partir de la concepción benjaminiana de la alegoría en el *Trauerspielbuch*, donde se hablaba de un "vaciamiento" del significado operado en los objetos por la intención alegórica. "Al atrofiarse

su valor de uso, las cosas, enajenadas, se vacían de contenido y se convierten en cifras simbólicas que atraen sobre sí significaciones. La subjetividad se apodera de ellas e introduce intenciones de deseo y de angustia. Puesto que aparecen como imágenes de intencionalidad subjetiva, las cosas segregadas se presentan como no perecidas y eternas. Las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas extrañadas y significaciones profundas, detenidas en el momento de la indiferencia entre muerte y significación." Al anotar en su fichero este texto, Benjamin comenta: "A propósito de estas reflexiones hay que tener presente que en el siglo XIX el número de cosas 'vaciadas' aumenta en una medida y con un ritmo desconocidos con anterioridad, ya que el progreso técnico elimina sin tregua de la circulación nuevos objetos de uso". Allí donde el sentido se suspende aparece una imagen dialéctica. La imagen dialéctica es, pues, una oscilación no resuelta entre un extrañamiento y un nuevo acontecimiento del sentido. Similar en esto a la intención emblemática, mantiene en suspenso su objeto en un vacío semántico. De ahí su ambigüedad, que Adorno critica ("ésta –la ambigüedad– no debe en absoluto permanecer así"). Lo que Adorno, que intenta en último término reconducir la dialéctica a su matriz hegeliana, parece no comprender es que, para Benjamin, lo esencial no es el movimiento que, en virtud de la mediación conduce a la *Aufhebung* de la contradicción, sino el momento de la parada, de la *detención*, en que el medio queda expuesto como una zona de indiferencia –como tal necesariamente ambigua– entre los dos tér-

minos opuestos. La *Dialektik im Stillstand* a la que Benjamin se refiere implica una concepción de la dialéctica cuyo mecanismo no es lógico (como en Hegel), sino analógico y paradigmático (como en Platón). Según la aguda intuición de Melandri, su fórmula es "ni A ni B" y la oposición que ésta implica no es dicotómica y sustancial, sino bipolar y tensiva: los dos términos no son ni suprimidos ni constituidos en unidad, sino que se mantienen en una coexistencia inmóvil y cargada de tensiones. Pero lo que esto significa verdaderamente es que no sólo la dialéctica no es separable de los objetos que niega, sino que los objetos pierden su identidad y se transforman en los dos polos de una misma tensión dialéctica, que alcanza su máxima evidencia en la inmovilidad, como un danzar "por fantasmata".

En la historia de la filosofía, esta "dialéctica en estado de detención" tiene un arquetipo ilustre. Éste se encuentra en el pasaje de los *Segundos analíticos*, donde Aristóteles compara la repentina parada del pensamiento, en que se produce lo universal, a un ejército en fuga en el que de golpe un soldado se detiene y otro después de él y así sucesivamente, hasta que se reconstituye la unidad inicial. Aquí lo universal no se alcanza por medio de un procedimiento inductivo, sino que se produce analógicamente en lo particular en virtud de su parada. La multiplicidad de los soldados (es decir, de los pensamientos y de las percepciones) en fuga desordenada es percibida de improviso como unidad, al igual que Benjamin –sirviéndose de una imagen de Mallarmé, que, en el *Coup de dés*, había elevado la página escrita a la po-

tencia del cielo estrellado y, a la vez, a la tensión gráfica de la *réclame*– hablaba de la brusca inmovilización del pensamiento en una constelación. Esta constelación es, según Benjamin, dialéctica e intensiva, es decir, capaz de relacionar un instante del pasado con el presente.

Hay un grabado de Focillon de 1937, en el que el gran historiador del arte (que había heredado de su padre la pasión por las estampas) parece haber querido fijar en una imagen esta agitación suspendida del pensamiento. Representa a un acróbata que oscila colgado en su trapecio sobre la pista iluminada de un circo. En la parte inferior, a la derecha, la mano del autor escribió el título: *La dialectique*.

7

Es bien conocida la influencia que había ejercido sobre el joven Warburg la lectura del ensayo de Friedrich Theodor Vischer sobre el símbolo. Según Vischer, el espacio propio del símbolo se sitúa entre la oscuridad de la conciencia mítico-religiosa, que identifica más o menos inmediatamente imagen (*Bild*) y significado (*Bedeutung*, *Inhalt*) y la claridad de la razón que los mantiene distintos en todo punto. "Se debe llamar simbólico", escribe Vischer, a "un elemento mítico en el que en un tiempo se creía, ya sin una fe real en él, y que, no obstante, es asumido y recibido en una transposición viva como una apariencia dotada de sentido (*sinnvoll Scheinbild*), estéticamente libre y, con todo, no vacía". Entre la conciencia mítico-religiosa y la racional, se debe introducir, pues, "como segunda forma fundamental la que está en el centro entre libre y no libre, claro y oscuro, y sólo después podrá aparecer, como tercer momento, la forma enteramente libre y clara (...). El centro (*die Mitte*): también podemos llamar penumbra (*Zwielicht*) a aquello de lo que nos ocupamos aquí. Es la animación natural (*Naturbeseelung*), involuntaria y sin embargo libre, inconsciente mas en cierto sentido consciente, el acto donador (*der leihende Akt*), por medio del cual sometemos nuestra alma y nuestras emociones a lo inanimado". Vischer llama *vorbehaltende*, suspensivo, a este estado interme-

dio, en que el observador no cree ya en la fuerza mágico-religiosa de las imágenes y, sin embargo, permanece ligado a ellas en cierta forma, manteniéndolas en suspenso entre el icono eficaz y el signo puramente conceptual.

El eco que estas ideas iban a suscitar en Warburg es evidente. El encuentro con las imágenes (las *Pathosformeln*) tiene lugar en él en esta zona ni consciente ni inconsciente, ni libre ni no libre, en la que, sin embargo, están en juego la conciencia y la libertad del hombre. Lo humano se decide, así pues, en esta tierra de nadie entre el mito y la razón, en la ambigua penumbra en la que el viviente acepta confrontarse con las imágenes inanimadas que la memoria histórica le trasmite para devolverles la vida. Como las imágenes dialécticas en Benjamin y el símbolo en Vischer, las *Pathosformeln* –que Warburg parangona a dinamogramas cargados de energía– son recibidas en un estado de "ambivalencia latente no polarizada" (*unpolarisierte latente Ambivalenz*) y sólo de este modo, en el encuentro con un individuo vivo, pueden volver a adquirir polaridad y vida. El acto de creación, en que el individuo –el artista o el poeta, pero también el estudioso, y en último término, cualquier ser humano– se mide con las imágenes, tiene lugar en esta zona central (*die Mitte*, como la llamaba Vischer, y Warburg no se cansa de advertir que "*das Problem liegt in der Mitte*") entre los dos polos opuestos de lo humano, en lo que podríamos definir como zona de "indiferencia creativa", recuperando una imagen de Salomon Friedlander que le gustaba citar a Benjamin. El centro de que

aquí se trata no es una noción geométrica, sino dialéctica: no el punto medio que separa dos segmentos en una línea, sino el paso a través de él de una oscilación polar. Como el "fantasmata" de Domenico de Piacenza, es la imagen inmóvil de un ser de paso. Pero esto significa también que la operación que Warburg confía a su Atlas *Mnemosyne* es exactamente lo contrario de lo que suele comprenderse bajo la rúbrica "memoria histórica": según la aguda fórmula de Carchia, "ésta acaba por revelarse, en el espacio de la memoria, como una auténtica vorágine del sentido, como el lugar de su propia falta".

El atlas es una suerte de estación de despolarización y repolarización (Warburg habla de "dinamogramas inconexos", *abgeschnürte Dynamogramme*), en que las imágenes del pasado, que han perdido su significado y sobreviven como pesadillas o espectros, se mantienen en suspenso en la penumbra en que el sujeto histórico, entre el sueño y la vigilia, se confronta con ellas para volverles a dar vida; pero también para, en su caso, despertar de ellas.

Entre los esbozos recuperados por Didi-Huberman en sus rebuscas en los manuscritos warburguianos, además de diversos modelos de oscilación pendular, hay un dibujo a pluma que muestra a un funámbulo que camina sobre un eje sostenido en un equilibrio precario entre otras dos figuras. El funámbulo –designado con la letra K– es quizá la cifra del artista (*Künstler*) que se mantiene en suspenso entre las imágenes y su contenido (en otro lugar Warburg habla de un "movimiento pendular

entre la posición de causas como imágenes o como signos"); pero también la cifra del estudioso que (como Warburg escribe a propósito de Burckhardt) actúa como "un nigromante que, en plena conciencia, evoca los espectros que le amenazan".

8

"¿Quién es la ninfa, de dónde viene?", preguntaba Jolles a Warburg, en la correspondencia que mantuvieron en Florencia en 1900, en relación con una figura femenina en movimiento pintada por Ghirlandaio en la capilla Tornabuoni. La respuesta de Warburg se antoja, por lo menos en apariencia, perentoria: "según su realidad corporal, puede haber sido una esclava tártara liberada (...), pero según su verdadera esencia es un espíritu elemental (*Elementargeist*), una diosa pagana en el exilio...". La segunda parte de la definición (una diosa pagana en el exilio), que es la que ha merecido mayor atención de los estudiosos, inscribe a la ninfa en el contexto más genuino de las investigaciones warburguianas, el *Nachleben* de los dioses paganos. Este acercamiento entre los *Elementargeister* y los dioses en el exilio está ya presente en Heine (en la edición de la *Revue des deux mondes*, el escrito sobre los *Elementargeister* –compuesto en 1835– abre el ensayo *Les dieux en exil*). No se ha reparado, en cambio, en que la doctrina de los espíritus elementales que aparece en Heine y en la *Undine* de La Motte Fouqué, conduce al tratado de Paracelso *De nymphis, silphis, pygmeis et salamandris et caeteris spiritibus* y señala, en la genealogía de la ninfa, una rama oculta y, por así decirlo, esotérica que no podía dejar de ser familiar tanto a Warburg como a Jolles. En esta deriva, que se sitúa en

la encrucijada de tradiciones culturales diversas, la ninfa designa el objeto por excelencia de la pasión amorosa (que tal era sin duda para Warburg: "quisiera dejarme llevar gozosamente con ella" le escribe a Jolles).

Tomemos el tratado de Paracelso, al que Warburg apela directamente. En él la ninfa se inscribe en la doctrina del autor acerca de los espíritus elementales (o criaturas espirituales), cada uno de los cuales está ligado a uno de los cuatro elementos: la ninfa (u ondina) al agua, los silfos al aire, los pigmeos (o gnomos) a la tierra y las salamandras al fuego. Lo que define a estos espíritus –y a la ninfa en particular– es que, a pesar de ser enteramente semejantes al hombre por su aspecto, no han sido engendrados por Adán, sino que pertenecen a un segundo grado de la creación, "diferente y separado tanto de los hombres como de los animales". Existe, según Paracelso, una "doble carne": una que viene de Adán, crasa y terrena, y una no adánica, sutil y espiritual. (Esta doctrina, que implica, para determinadas criaturas, una creación especial, parece la exacta correspondencia negativa de la doctrina de La Peyrère sobre la creación preadánica de los gentiles). En todo caso, lo que define a los espíritus elementales es que no tienen alma, y no son en consecuencia ni hombres ni animales (puesto que poseen razón y lenguaje), y tampoco propiamente espíritus (puesto que tienen un cuerpo). Más que animales y menos que humanos, híbridos de cuerpo y espíritu, son pura y absolutamente "criaturas": creadas por Dios en los elementos mundanos y como tales sometidas a la muerte, han quedado para siempre fuera de la economía de la salvación y de la redención:

"Aunque sean ambas cosas, es decir, espíritu y hombre, no son empero ni una ni otra. No pueden ser hombres, porque se mueven como espíritus; no pueden ser espíritus, porque comen, beben y tienen carne y sangre (...). Son pues criaturas particulares, diferentes de las dos anteriores, formadas por una suerte de mixtura de su doble naturaleza, como un compuesto de dulce y áspero o como dos colores en una figura única. Se debe resaltar, no obstante, que, aunque sean en cierto modo tanto espíritus como hombres, no son ni lo uno ni lo otro. El hombre tiene alma, el espíritu carece de ella. Tales criaturas son ambas cosas a la vez pero no tienen alma, aunque tampoco son por ello espíritus. En efecto, el espíritu no muere; la criatura muere. Y tampoco es como el hombre, porque no tiene alma. Es pues un animal y, sin embargo, es más que un animal. Muere como los animales, pero el cuerpo animal no tiene como él una mente. Es, pues, un animal que habla y ríe igual que los hombres (...). Cristo murió y nació para aquellos que tienen un alma y han sido engendrados por Adán. No para estas criaturas que no proceden de Adán: a pesar de ser en cierto modo hombres, carecen de alma."

Paracelso se demora con una suerte de compasión amorosa en el destino de estas criaturas en todo semejantes al hombre, pero condenadas sin culpa alguna a una vida puramente animal: "Son un pueblo de humanos, que, sin embargo, mueren con los animales, caminan con los espíritus y comen y beben con los hombres. Mueren como animales, sin que nada de ellos permanezca. Su reproducción es similar a la humana... pero

no mueren como los hombres, sino como ganado. Como toda carne, también la suya se corrompe (...). En los vestidos, en los gestos, en la lengua, en la sabiduría son perfectamente humanos; como los hombres, virtuosos o viciosos, mejores o peores (...). Viven con los hombres bajo una ley, comen del trabajo de sus manos, tejen vestidos que se ponen como los hombres, y hacen uso de la razón y gobiernan sus comunidades con justicia y prudencia. Aunque sean animales disponen de la humana razón; sólo están privados del alma. Y por eso no pueden servir a Dios ni caminar por las vías del Señor".

Como hombres no humanos, los espíritus elementales de Paracelso constituyen el arquetipo ideal de toda forma de separación del hombre consigo mismo (la analogía con el pueblo judío es también aquí sorprendente). No obstante, lo que define la especificidad de las ninfas con respecto a las otras criaturas no adánicas es que pueden recibir un alma si se unen sexualmente con un hombre y engendran un hijo con él. En este punto Paracelso se vincula a otra tradición, más antigua, que ligaba de forma indisoluble a las ninfas con el reino de Venus y la pasión amorosa (y que está en el origen del término psiquiátrico "ninfomanía" y quizá también del término anatómico que designa como *nymphae* los labios menores de la vagina). Según Paracelso, en efecto, hay muchos "documentos" que atestiguan que las ninfas "no sólo se aparecen a los hombres, sino que tienen comercio sexual (*copulatae coiverint*) con ellos y engendran hijos". En tal caso, tanto la ninfa como su prole reciben un alma y se hacen así verdaderamente humanas. "Esto pue-

de probarse con muchos argumentos, en cuanto, a pesar de no ser eternas, se unen con los hombres y se convierten en humanas; es decir, adquieren, como los hombres, un alma. Dios las ha creado en efecto tan similares y conformes a los hombres, que no puede pensarse nada tan parecido. Pero añadió el milagro de privarles de alma. Pero al unirse a los hombres de manera estable, esta unión les confiere un alma (...). Está claro, en consecuencia, que sin los hombres serían animales, al igual que los hombres sin el pacto con Dios no serían nada (...). Por esta razón las ninfas buscan a los hombres y a menudo se unen carnalmente con ellos en secreto".

Paracelso pone toda la vida de las ninfas bajo el signo de Venus y del amor. Si llama "Monte de Venus" a la sociedad de las ninfas (*collectio et conversatio, quam montem Veneris appellitant... –congregatio quaedam nympharum in antro...–* ¿Cómo no reconocer aquí un *topos* por excelencia de la poesía amorosa?) es porque Venus misma no es, en verdad, más que una ninfa y una ondina, si bien la de más alto rango, y durante un tiempo, antes de morir (aquí Paracelso se confronta a su manera con el problema de la supervivencia de los dioses de los paganos) su reina (*iam vero Venus Niympha est et undena, caeteris dignior et superior, quae longo quidem tempore regnavit sed tandem vita functa est*).

Condenadas de ese modo a una incesante búsqueda amorosa del hombre, las ninfas llevan en la tierra una existencia paralela. Creadas no a imagen de Dios, sino del hombre, constituyen una suerte de sombra o *imago* de él y, como tales, acompañan y desean para siempre

–y son a su vez deseadas– aquello de lo que son imagen. Y sólo en el encuentro con el hombre estas imágenes inanimadas adquieren un alma, se convierten en verdaderamente vivas: "Y así como hemos dicho que el hombre es una imagen de Dios, plasmada según su imagen, se puede decir que estas criaturas son las imágenes del hombre, formadas según la imagen de éste. Y así como el hombre no es Dios, aunque esté hecho a su imagen, estas criaturas, aun habiendo sido creadas a imagen del hombre, permanecen tal como han sido plasmadas, lo mismo que el hombre permanece tal como Dios le ha creado".

La historia de la ambigua relación entre los hombres y las ninfas es la historia de la difícil relación entre el hombre y sus imágenes.

9

La invención de la ninfa como figura por excelencia del objeto de amor se debe a Boccaccio. Pero éste no inventa en esta ocasión de manera absoluta, sino que, de acuerdo con un gesto que le es habitual, mimético y apotropaico a la vez, desplaza y transcribe un módulo dantesco y estilnovista a un nuevo ámbito (que podemos definir con el término moderno de "literatura", que desde luego no sería posible aplicar sin comillas a Dante o Cavalcanti). Al secularizar de este modo categorías que eran esencialmente filosófico-teológicas, constituye retroactivamente como esotérica la experiencia de los poetas de amor (en sí misma indiferente por completo a la oposición esotérico/exotérico) y, situando así sobre este enigmático fondo teológico la literatura, desbarata y, a la vez, conserva su legado. En cualquier caso, lo cierto es que la "ninfa florentina" constituye la figura central de las prosas y de las poesías amorosas de Bocaccio, por lo menos a partir de 1341, cuando compone ese singular prosímetro, mezcla de pequeñas novelas y terceras rimas que titula (no sin clara alusión al poema dantesco) *Comedia delle ninfe fiorentine*. (Al rubricar como "ninfa florentina" el cuaderno al que confiaba su correspondencia con Jolles, Warburg evoca con discreción a Boccaccio, un autor, como es sabido, que le era particularmente caro al primero). Pero todavía en el *Ninfale fiesolano*, en el

Carmen bucolicum y, de manera especial, en el *Corbaccio*, amar significa amar a una ninfa.

El objeto del amor –al que Dante llama ninfa en contados lugares, aunque decisivos (en la epístola tercera, en las églogas y, sobre todo, en el *Purgatorio*, donde constituye una suerte de umbral entre el paraíso terrenal y el celeste)– representa, en los poetas amorosos, el punto en el que la imagen o fantasma comunica con el intelecto posible. Como tal es un concepto límite no sólo entre el amante y la amada, entre el sujeto y el objeto, sino también entre el viviente singular y el intelecto único (o pensamiento, o lenguaje). En cambio, Boccaccio, lo convierte en el lugar para plantear el problema, específicamente moderno, de la relación entre vida y poesía. La ninfa es, en consecuencia, una cuasi-reificación literaria de la *intentio* de la psicología medieval (por eso Boccaccio, fingiendo dar crédito a una difundida habladuría, podrá transformar a Beatriz en una doncella florentina). Los dos textos decisivos y, en apariencia, antitéticos son aquí la introducción a la cuarta jornada del *Decamerón* y el *Corbaccio*.

En la introducción, Boccaccio, en la oposición entre las Musas (con las que "no siempre podemos estar... ni ellas con nosotros") y las mujeres, toma partido resueltamente por las segundas, si bien atenuando los términos de la escisión ("las Musas son mujeres, y aunque las mujeres no valen lo que valen las Musas, no obstante a primera vista se asemejan a ellas"). En el *Corbaccio*, la elección se invierte y la crítica feroz de las mujeres corre pareja con la reivindicación exclusiva del comercio con

las "ninfas castálidas". Contra las mujeres que afirman que "todas las cosas buenas son femeninas: las estrellas, los planetas, las Musas (...)", Boccaccio con brusco realismo abre una cesura irreparable entre las mujeres y las Musas: "es verdad que todas son mujeres, pero no mean". La sólita miopía de los especialistas ha creído resolver la contradicción entre estos dos textos relacionándola con la cronología; es decir, en última instancia, con la biografía del autor, interpretándola como una evolución senil. Pero la oscilación es en rigor interna al problema y corresponde a la ambigüedad esencial de las ninfas de Boccaccio. La cesura entre realidad e imaginación, que la teoría dantiana y estilnovista del amor se había propuesto suturar, vuelve a proponerse aquí con toda su crudeza. Si "ninfal" es la dimensión poética en que las imágenes (que "no mean") habrían de coincidir con las mujeres reales, la ninfa florentina está así siempre en vías de dividirse de acuerdo con sus dos polaridades opuestas, demasiado viva e inanimada a la vez, sin que el poeta alcance ya a conferirle una vida unitaria. La imaginación, que, en la poesía amorosa, aseguraba la posibilidad de la conjunción entre el mundo sensible y el pensamiento, se convierte ahora en sede de una sublime o burlesca ruptura, en la que se instala la literatura (y, más tarde, la teoría kantiana de lo sublime). En este sentido, la literatura moderna nace de una escisión de la *imago* medieval.

No es sorprendente, en consecuencia, que, en Paracelso, aquélla pueda presentarse como una criatura de carne y hueso, creada a imagen del hombre, a la que sólo

le es dado adquirir un alma uniéndose a él. La conjunción amorosa con la imagen, símbolo del conocimiento perfecto, se hace aquí la imposible unión sexual con una *imago* transformada en criatura, que "come y bebe" (¿Cómo no recordar la cruda caracterización boccacciana de las ninfas-Musas?)

10

La imaginación es un descubrimiento de la filosofía medieval. Dentro de ésta, alcanza su umbral crítico –y a la vez su formulación más aporética–, en el pensamiento de Averroes. La aporía central del averroísmo, que no cesó de suscitar oposiciones obstinadas entre los escolásticos, se encuentra, en efecto, en la distinción entre el intelecto posible –único y separado– y los individuos singulares. Según Averroes, éstos se unen (*copulantur*) con el intelecto único por medio de los fantasmas que se encuentran en el sentido interno (en particular, en la virtud imaginativa y en la memoria). La imaginación recibe así un rango decisivo en todos los sentidos: en el vértice del alma individual, en el límite entre lo corpóreo y lo incorpóreo, lo individual y lo común, la sensación y el pensamiento, representa el residuo último que la combustión de la existencia individual abandona en el umbral de lo separado y de lo eterno. En este sentido, la imaginación –y no el intelecto– es el principio definitorio de la especie humana.

Esta definición, empero, no deja de ser aporética porque –como Santo Tomás objeta con insistencia en su crítica, al afirmar que, en el caso de aceptar la tesis averroísta, al hombre individual no le es dado conocer– sitúa la imaginación en el vacío que se abre entre la sensación y el pensamiento, entre la multiplicidad de los

individuos y la unicidad del intelecto. De aquí –como cada vez que se trata de aprehender un umbral o un tránsito– la vertiginosa multiplicación, en la psicología medieval, de las distinciones: virtud sensible, virtud imaginativa, memorativa; intelecto material, adquirido, etcétera. Así pues, la imaginación circunscribe un espacio en el que no pensamos todavía, donde el pensamiento se hace posible sólo a través de la imposibilidad de pensar. Ésta es la imposibilidad en que los poetas del amor sitúan su glosa a la experiencia averroísta: la *copulatio* de los fantasmas con el intelecto posible es una experiencia amorosa y el amor es, antes que nada, amor de una *imago*, de un objeto de algún modo irreal, expuesto, como tal, al riesgo de la angustia (a la que los estilnovistas llaman "*dottanza*") y de la privación. Las imágenes, que constituyen la consistencia última de lo humano y el único camino de su posible salvación, son también el lugar de su incesante faltarse a sí mismo.

Éste es el fondo sobre el que debe colocarse el proyecto warburguiano de recoger en un atlas –cuyo nombre es *Mnemosyne*– las imágenes, las *Pathosformeln* – de la humanidad occidental. La ninfa de Warburg asume la ambigua herencia de la imagen, pero la desplaza a un plano, histórico y colectivo, muy otro. Ya Dante, en el *De Monarchia*, había interpretado el legado averroísta en el sentido de que, si el hombre no se define por el pensamiento, sino por una posibilidad de pensar, ésta no puede entonces ser llevada a efecto por el hombre individual, sino sólo por una *multitudo* en el espacio y en el tiempo, es decir, en el plano de la colectividad y de la histo-

ria. Trabajar sobre imágenes significa en este sentido para Warburg operar en la encrucijada de lo corpóreo y lo incorpóreo, pero también, y sobre todo, de lo individual y lo colectivo. La ninfa es la imagen de la imagen, la cifra de las *Pathosformeln* que los hombres se transmiten de generación en generación y a la que vinculan su posibilidad de encontrarse o de perderse a sí mismos, de pensar o de no pensar. Las imágenes son, por tanto, un elemento resueltamente histórico; pero, de acuerdo con el principio benjaminiano en virtud del cual hay vida en todo aquello en que hay historia (y que podría reformularse en el sentido de que hay vida en todo aquello en que hay imagen), aquéllas están, de alguna manera, vivas. Estamos habituados a atribuir vida sólo al cuerpo biológico. Ninfal, por el contrario, es una vida puramente histórica. Al igual que los espíritus elementales de Paracelso, las imágenes, para estar verdaderamente vivas, tienen necesidad de que un sujeto, asumiéndolas, se una a ellas; mas en este encuentro –como en las uniones con la ninfa-ondina– se cela un riesgo mortal. En el curso de la tradición histórica, en efecto, las imágenes se cristalizan y transforman en espectros, que esclavizan a los hombres y de los que siempre es preciso liberarlos. El interés de Warburg por las imágenes astrológicas tiene su raíz en la consciencia de que la "observación del cielo es la gracia y la maldición del hombre", de que la esfera celeste es el lugar en que los hombres proyectan su pasión por las imágenes. Como para el *vir niger*, el enigmático decano astrológico que el autor había reconocido en los frescos del palacio Schifanoia, en el encuentro con ese

dinamograma cargado de tensiones, es esencial la capacidad de suspender e invertir su carga, de transformar el destino en fortuna. Las constelaciones celestes son, en este sentido, el texto original en el que la imaginación lee lo que nunca ha sido escrito.

En una carta a Vossler, enviada pocos meses antes de su muerte, Warburg, al reformular el programa de su atlas como una "teoría de la función de la memoria humana por imágenes (*Theorie des Funktion des menschlichen Bildgedächtnisses*)", lo pone en relación con el pensamiento de Giordano Bruno: "Usted comprenderá que no puedo dejar que se me escape de ninguna manera, como me ha pasado hasta ahora, la posibilidad de entrar en relación con una figura por la que me siento fascinado desde hace cuarenta años y que, por lo que se me alcanza, no ha encontrado hasta ahora su justa ubicación en la historia del espíritu: Giordano Bruno".

El Bruno a quien Warburg se refiere aquí en relación con el atlas, no puede ser más que el Bruno de los tratados mágico-mnemotécnicos, como el *De umbris idearum*. Es curioso que, en su estudio sobre el *Arte della memoria*, Frances Yates no haya advertido que los sellos que Bruno inserta en este libro tienen la forma de generaciones astrológicas. Esta similitud con uno de los objetos privilegiados de sus investigaciones no podía haber dejado de impresionar a Warburg, que, en su estudio sobre los vaticinios ocultistas en la época de Lutero, reproduce generaciones casi idénticas. La lección que Warburg extrae de Bruno es que el arte de señorear la memoria –en su caso, el intento de comprender por me-

dio del atlas el funcionamiento del *Bildgedächtnis* humano– está en relación con las imágenes que expresan el sometimiento del hombre al destino. El atlas es el mapa que debe orientar al hombre en su lucha contra la esquizofrenia de la propia imaginación. El cosmos, que el mítico héroe homónimo soporta sobre sus hombros (David Stimiliti ha recordado la importancia de esta figura para Warburg) es el *mundus imaginalis*. La definición del atlas como "historias de fantasmas para adultos" encuentra aquí su sentido último. La historia de la humanidad es siempre historia de fantasmas y de imágenes, porque es en la imaginación donde tiene lugar la fractura entre lo individual y lo impersonal, lo múltiple y lo único, lo sensible y lo inteligible y, a la vez, la tarea de su dialéctica recomposición. Las imágenes son el resto, la huella de todo lo que los hombres que nos han precedido han esperado y deseado, temido y rechazado. Y puesto que es en la imaginación donde algo como la historia se ha hecho posible, es también en la imaginación donde ésta debe decidirse de nuevo una y otra vez.

La historiografía warburguiana (cercanísima en esto a la poesía, en virtud de la indiscernibilidad entre Clío y Melpómene que Jolles sugería en un bello ensayo de 1925) constituye la tradición y la memoria de las imágenes y, a la vez, el intento de la humanidad de liberarse de ellas, de abrir, más allá del "intervalo" entre la práctica mítico-religiosa y el signo puro, el espacio de una imaginación ya sin imágenes. El título *Mnemosyne* nombra, en este sentido, lo sin imagen, que es la despedida –y el refugio– de todas las imágenes.

ÍNDICE

1 9
2 13
3 17
4 21
5 25
6 29
7 35
8 39
9 45
10 49

Esta primera edición de
NINFAS
de Giorgio Agamben
se terminó de imprimir
el día 21 de mayo de 2010